

Van één twee gemaakt

Fragmenten van een Brussels altaarstuk, in Huis Bergh en in New Orleans

Jos Koldewey

Jan Herman van Heek kocht in 1933 voor zijn verzameling in Huis Bergh een naar zijn mening laat-vijftiende-eeuws portret van een geknielde geestelijke. In 1951 ontving het New Orleans Museum of Art een aan Barend van Orley toegeschreven en omstreeks 1515-1520 gedateerd heiligentaferaal. Beide schilderijen vormden één geheel tot in 1933 voor- en keerzijde van het tweezijdig beschilderde paneel werden gescheiden. Een Engelse kunsthandelaar liet het in Parijs verzagen zodat hij de twee schilderijen afzonderlijk kon verkopen. In 2007 werden de twee helften tijdelijk verenigd op de tentoonstelling *Het mysterie achter het schilderij* in Huis Bergh.¹

De herkomstgeschiedenis

De grote connaisseur en kunsthistoricus Max J. Friedländer (Berlijn 1867 – Amsterdam 1958) ontving, vermoedelijk omstreeks 1930, een tweetal foto's van de roemruchte Robert Langton Douglas, kunsthandelaar, kenner van met name vroeg-Italiaanse schilderkunst en oud-directeur van de National Gallery of Ireland in Dublin (Lavenham, Suffolk 1864 – Fiesole 1951). De beide foto's bleven bewaard in het omvangrijke Friedländer-archief dat berust in het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie te Den Haag. De foto's reproduceren een tweezijdig beschilderd paneel, een fragment van het linkerluik van een Zuid-Nederlands altaarstuk uit de eerste helft van de zestiende eeuw. Op de achterkant van de foto's is, waarschijnlijk door Langton Douglas zelf, geschreven: 'This is a fairly large picture, and very charming in colour. It is in an excellent state' en 'Reverse' 'This is a fairly large picture. I do not know the exact size. It is very charming in colour'. In Friedländers handschrift is op de foto van de voorzijde van het paneel toegevoegd '?Jan v. Coninxloo' en 'Douglas London II.31'. Dit laatste lijkt aan te geven dat Friedländer de foto's in februari 1931 kreeg toegespeeld. Hij beoordeelde de schilderijen nogal positief, met name het portret van de geknielde stichter op de keerzijde (afb. 36). Op 27 maart 1931 schreef Langton Douglas een brief aan Jan Herman van Heek waarin hij deze verzamelaar 'The Kneeling Canon' te koop aanbood voor een bedrag van £ 2.600,-: 'The picture of which I send you now a photograph is, in reality, two pictures; and the reverse is even finer than the main composition'.² Met verve haalde hij de woorden van Friedländer aan die het paneel in de Zuidelijke Nederlanden had gelokaliseerd en het stichtersportret zelfs uitzonderlijk goed vond voor het werk van Barend van Orley, aan wie deze het paneel aanvankelijk toeschreef: 'I don't know a portrait from this hand of so strong a character as the head of the donor'. Het geheel bevond zich toen in een opmerkelijke en kostbare met schildpad belegde lijst ('tortoiseshell frame') die het vermoedelijk kreeg in de 'Bernal Collection', de verzameling van Ralph Bernal (1784-1854) die op 5 maart 1855 werd geveild.³ Van Heek liet zich echter (nog) niet verleiden door Langton Douglas en schreef met potlood op de originele brief: 'beantwoord 7 april, beleefd bedankt en afgezegd'.



Hiermee was de zaak evenwel niet afgedaan. Blijkbaar lukte het Langton Douglas evenmin om het retabelfragment aan een ander te verkopen en overdacht hij de mogelijkheid om voor- en keerzijde van elkaar te scheiden. In een brief van 19 maart 1932 over de aankoop van een ander schilderij reageerde Van Heek op dit plan: 'If you cut the panel of the Van Orly-picture you will let me know as I have a love for the back side'.⁴ In juni 1933 was het zo ver: Langton Douglas berichtte Van Heek dat hij geld nodig had voor nieuwe aankopen en bood hem 'The Kneeling Canon' opnieuw aan.⁵ De koop werd in juli 1933 gesloten voor £ 400, een bedrag dat – zo blijkt uit de correspondentie – Langton Douglas teleurstelde maar waar hij toch maar mee akkoord ging. J.H. van Heek schreef later dat het paneel in Parijs werd doorgezaagd: 'Het was geen gemakkelijke operatie'.⁶ Sedertdien bevindt het paneel zich in de collectie van Huis Bergh.

De kleurige binnenzijde van het gesplitste retabelfragment, waarvan werd aangenomen dat die van de hand van Barend van Orley was en een kleine halve eeuw jonger dan de stichtersfiguur op de andere kant, bleef op dat moment nog in bezit van Langton Douglas (afb. 37).⁷ In 1936 bevond dat schilderij zich in Rotterdam bij kunsthandel 'Jr. J.D. Klaassen Oude en Moderne Schilderijen'.⁸ Vermoedelijk had Klaassen het slechts ter verkoop in consignatie, want in 1938 was het nog in bezit van Langton Douglas.⁹ Zoals deze laatste Friedländer eerder had geraadpleegd over het nog ongedeelde retabelfragment, zo vroeg hij ook de kunsthistoricus en connoisseur Gustav Glück (Wenen 1871 – Santa Monica 1951) zijn visie te geven op het schilderij. Deze noteerde op 23 juli 1937 te Reifnitz (Karinthië), kort voor hij in 1938 Oostenrijk ontvluchtte,¹⁰ op de keerzijde van de hem overlegde foto dat hij op grond van de afbeelding meende dat het om een ook naar onderwerp hoogst interessant Brussels schilderij ging.¹¹ In 1951 werd het paneel aan het New Orleans Museum of Art geschonken ter nagedachtenis van William G. Helis (overleden in 1950), een oliemagenaar die in de jaren 1920 vanuit Griekenland naar de Verenigde Staten was gekomen en daar in Californië en vervolgens in Louisiana fortuin en carrière maakte.¹² Waar het paneel in de jaren veertig verbleef, is onbekend. In 2006 werd het als bruikleen overgebracht naar Brugge voor de tentoonstelling *Geloof & Geluk*. Aansluitend daarop reisde het paneel door naar 's-Heerenberg, waar in 2007 op de tentoonstelling *Het mysterie achter het schilderij* de ongeveer 75 jaar geleden gescheiden paneelhelften tijdelijk werden herenigd.

Toeschrijvingen

Dr. Jan Herman van Heek, die de buitenzijde van het paneel voor Huis Bergh verwierf, was niet geïnteresseerd in het taferel uit een heiligenleven dat hem in 1931 te koop werd aangeboden, wél in de verstilde en eerder sobere stichter op de keerzijde daarvan. In zijn deels memoiresachtige beschrijving *Wat het Huis Bergh in zich houdt* noteerde hij dat deze hem herinnerde 'aan het hoogtepunt dat in Vlaanderen werd bereikt' en dateerde de stichtersfiguur een halve eeuw vroeger dan de andere zijde.¹³ Zijn zoon J.H.A. van Heek schreef later in zijn beschrijving van 'De grote eetkamer' van Huis Bergh: 'Mijn vader was door het stuk geboeid omdat het hem deed denken aan de devote, klare stijl der grote Vlaamse meesters uit de 15e eeuw'.¹⁴

De binnenzijde van het verzaagde retabelluik kreeg meer aandacht dan de geknielde stichter. Zoals we zagen hield Langton Douglas het, vermoedelijk ook

Afb. 36. Anonieme
Brusselse schilder,
stichtersportret en
van karmeliet en
patroonheilige,
retabelfragment, ca.
1515-1525. Paneel,
94 x 68,6 cm. SHB
(inv. nr. 70).

volgens eerste aanwijzingen van Max J. Friedländer, op een werk van de in Brussel werkende Barend van Orley (ca. 1488-1541), en zo werd het ook in het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie te Den Haag gerubriceerd.¹⁵ Ook toen het paneel in Amerikaanse handen was gekomen, bleef deze toeschrijving gehandhaafd. In het Museum van New Orleans werd het echter voorzichtigter geregistreerd als 'Follower of Barent van Orley, Flemish, born c. 1492'.¹⁶ Gustav Glück lokaliseerde het schilderij in Brussel maar noemde geen kunstenaarsnaam.¹⁷ Friedländer noteerde later op de foto in zijn eigen documentatie dat hij dacht aan Jan II van Coninxloo.¹⁸ John David Farmer sloot zich in zijn dissertatie over Barend van Orley uit 1981 hierbij aan.¹⁹ Cecilia Engellau-Gullander wijst het daarentegen in haar proefschrift over Jan II van Coninxloo resoluut af als diens werk. Weliswaar acht ze het verwant aan de Brusselse schilderkunst van de late vijftiende en vroege zestiende eeuw, maar besluit toch het niet nauwkeuriger te beschrijven dan als het werk van 'an anonymous master of the south Netherlandish school'.²⁰ In de recente tentoonstellingen te Brugge en 's-Heerenberg werd het paneel in Brussel gesitueerd in de jaren 1515-1525.²¹ Elke reden om de binnen- en buitenzijde van het verzaagde retabelfragment afzonderlijk en uiteenlopend te dateren, ontbreekt: zowel de stichtersfiguur met zijn gehalveerde patroonheilige (afb. 36) als het kleurrijke tafereel van de naastenlievende heilige (afb. 37) ontstond vermoedelijk in de loop van de eerste helft van de zestiende eeuw in een van de vele nu anoniem geworden Brusselse schilderateliers.

Afb. 37. Anonieme Brusselse schilder, Antonius geeft aalmoezen aan de armen, retabelfragment, ca. 1515-1525. Paneel, 93 x 68 cm. New Orleans, New Orleans Museum of Art (inv. nr. 51.28).

De voorstellingen: Antonius en een stichtersportret

De interpretatie van de voorstellingen op de buiten- en binnenzijde van het overdwars doorgezaagde paneel is niet probleemloos. De heilige die aalmoezen schenkt aan de armen, de hoofdpersoon in het tafereel op de binnenzijde van de retabelvleugel, werd bijna steeds geduid als koning Lodewijk XII (!) van Frankrijk en staat nog steeds zo bekend in New Orleans. Eerder werd deze scène beschreven als 'The corporal works of mercy',²² als 'St. Eloy?',²³ en als 'Scène uit het leven van Antonius'.²⁴ Nauwkeurige iconografische analyse van de drie elkaar opvolgende gebeurtenissen uit het leven van de voorgestelde heilige leidde tot de conclusie dat de identificatie van deze als Antonius de juiste is.²⁵

De *Legenda Aurea*, de dertiende-eeuwse bundeling van heiligenlevens bijeengebracht door de Noord-Italiaanse dominicaan Jacobus de Voragine, verhaalt op grond van oudere en meer uitvoerige bronnen kort over de jeugd en inkeer van Antonius Abt ofwel de Kluizenaar.²⁶ Geboren in het jaar 251 in Egypte, werd Antonius door christelijke ouders opgevoed en hij gedroeg zich voorbeeldig. Nog voor zijn twintigste verjaardag stierven zijn ouders en kort daarop hoorde hij als zinsnede uit het evangelie (Matteüs 19: 21) Jezus' woorden tot de rijke jongeling: 'Wilt ge volmaakt zijn, ga dan naar huis, verkoop wat ge bezit en geef het aan de armen; daarmee zult ge een schat in de hemel bezitten'. Antonius betrok dit heel direct op zichzelf en verkocht zijn erfenis om die onder de armen te verdelen. Precies dit laatste is afgebeeld op het paneel: de nog als welgestelde jongeling geklede Antonius verdeelt zijn aards bezit om zich vervolgens als kluizenaar in de woestijn terug te trekken. De twee scènes op de achtergrond verwijzen naar de summier beschreven jeugd van de heilige. Allereerst zien we hoe hij bij zijn ouders staat en luistert naar een leraar, en vervolgens hoe hij als kind al naastenliefde betracht.



Het weggeven van de rijkdommen komt ook voor op de buitenzijde van een Antwerps retabel in de Propsteikirche te Kempen (Rijnland) als eerste scène van een vierdelige Antonius-cyclus. Deze schildering dateert van omstreeks 1525 en toont, evenals de rest van het retabel, de typische kenmerken van het Antwerps maniërisme.²⁷ Een in 1944 geveild, misschien Noord-Nederlands beschilderd paneel uit de tweede helft van de vijftiende eeuw, dat eveneens onderdeel van een altaarstuk zal zijn geweest, toont dezelfde gebeurtenis; hier ontbreekt echter, precies als bij het paneel uit New Orleans, elke verdere iconografische context.²⁸ Een aan het leven van Antonius Abt gewijd paneel uit 1503 in de Dom te Lübeck geeft iets meer houvast: centraal is over de volle hoogte van het paneel Antonius Abt weergegeven die als bejaarde kluizenaar staat te lezen. Zowel links als rechts van hem zijn zes taferelen geschilderd uit zijn vita, een twaalf scènes tellende cyclus van jeugd tot dood van de heilige. De eerste voorstelling toont een lerarende priester die vanaf de kansel oproept tot navolging van Christus; het tweede in beeld gebrachte voorval is het weggeven door Antonius van zijn aardse bezittingen aan de armen.²⁹

Dichterbij het Brusselse Antoniuspaneel in New Orleans staat een fragment van een gewezen tapijt in de Sint-Catharinakerk te Hoogstraten. Het behoort tot een tapijtreeks die omstreeks 1530 te Brussel werd besteld door Antoon I de Lalaing, graaf van Hoogstraten (1480-1540) en zijn gemalin Elisabeth van Culemborg (1475-1555).³⁰ De cyclus omvatte oorspronkelijk negen scènes uit het leven van de heilige Antonius en negen taferelen uit de vita van sint Elisabeth.³¹ Vijf voorstellingen van Antonius zijn geheel bewaard gebleven, van een zesde resteert slechts het linkerdeel. De bewaarde afbeelding van Antonius die als kind door zijn ouders naar de kerk werd gebracht om daar te worden onderricht vormde ook hier vermoedelijk het begin van de reeks. Als tweede volgt een fragment dat nog goed herkenbaar een bedelaarsechtpaar laat zien: ongetwijfeld is dit een gedeelte van de scène die toont hoe Antonius zijn rijkdommen verdeelt onder de armen (afb. 38). De eerste twee taferelen van deze tapijtreeks, met andere woorden, komen overeen met die op het paneel te New Orleans.

De binnenzijde van het altaarstuk waarvan het retabelfragment Huis Bergh – New Orleans ooit uitmaakte, was geheel of gedeeltelijk aan de heilige Antonius gewijd. De drie hier simultaan weergegeven taferelen werden ongetwijfeld vervolgd op de binnenzijde van het rechterluik van het ontmantelde altaarstuk. Daar zal onder meer de dood van Antonius afgebeeld zijn geweest. Beide vleugels moeten een geschilderd of mogelijk gebeeldhouwd middendeel hebben geflankeerd. Uit de keerzijde te Huis Bergh blijkt bovendien dat het paneel aan de bovenzijde aanzienlijk is ingekort. Vermoedelijk waren de luiken aan de bovenzijde kwartrond afgesloten en het dubbel zo brede middenpaneel met een corresponderende rondboog. De nu nogal abrupt afgesneden architectuurschildering op het paneel te New Orleans zal dan ook verder hebben doorgelopen.

De buitenzijde van het linkerluik in Huis Bergh toont een geknielde opdrachtgever achter wie een net onder de schouder afgesneden beschermheilige staat. Deze heilige, in een zwart onderkleed waarover een grijze mantel of toga, heeft in zijn rechterhand een gesloten in groen (leer of fluweel?) gebonden boek. Op grond van deze summiere gegevens valt de beschermheilige uiteraard niet te identificeren. De knielende man houdt met beide handen een geopend gebedenboek voor zich. Ook hij draagt een donkerbruin tot zwart onderkleed en daaroverheen een witte mantel

met schouderkap. De tegelvloer onder beide mannen is identiek aan het vloertje op de achtergrond van de schildering op de keerzijde. De schenker of stichter werd door Langton Douglas in 1931 al een 'canon' genoemd, een kanunnik, wat sindsdien is aangehouden.³² Dit is beslist onjuist, een kanunnik zou immers met het karakteristieke almuïs of almucium zijn weergegeven, de losse bontkraag of -kap die soms over de schouders en vaker over de arm wordt gedragen. De kleding lijkt onmiskenbaar aan te geven dat het hier een karmeliet betreft: een witte mantel met witte capuce over een diep donkerbruin habijt.³³ De identificatie van de kloosterorde maakt het in combinatie met de Antoniusvoorstelling misschien nog mogelijk in de toekomst de oorspronkelijke, wellicht Zuid-Nederlandse locatie van het ontmantelde altaarstuk te traceren. Karmelieten komen, als in principe bezitsloze mendicanten, slechts hoogst zelden voor als afgebeelde schenker, stichter of opdrachtgever.

Details op de Antoniusvoorstelling

In tegenstelling tot de sobere buitenzijde van de retabelvleugel met het stichtersportret, is de binnenzijde overladen met realistisch weergegeven details. Niet alleen zijn de drie simultaan afgebeelde scènes uit Antonius' leven nauwgezet in beeld gebracht, ook is veel aandacht besteed aan de zo werkelijkheidsgetrouw mogelijk geschilderde ruimte en de materiële cultuur. Door het heiligenleven volledig te ensceneren in de vroege zestiende eeuw, vooral door eigentijdse kleding en objecten af te beelden en een Noordwest-Europese flora, werd het direct in de eigen wereld van de schilder en de oorspronkelijke beschouwer geplaatst.³⁴ Op deze manier werd de boodschap van het heiligenleven sterk geactualiseerd, wat uiteraard ook precies de bedoeling is van elk stichtelijk verhaal.

In de hoofdsceën is het accent gelegd op het contrast tussen de rijkdom van de elite en de armoede van de gewone man, waarbij benadrukt wordt dat het christelijke ideaal eerder door onthechting van aards bezit dan door materiële welstand bereikt kan worden. Antonius staat letterlijk op het punt om de overstap te maken van rijk naar arm. Dit is in beeld gebracht door representanten van beide categorieën die kleding, insignes, accessoires en andere onderscheidingstekens dragen die hun rol en sociale positie bevestigen. Eén persoon vereenzelvt zelfs het contrast tussen hoge en lage cultuur op dramatische wijze: de totaal verarmde edelman als voortstropmelende bedelaar in het midden op de voorgrond. Zijn deels van extreem kostbaar textiel gemaakte kleding toont enerzijds als ingeweven motief zijn door een engel vastgehouden familiewapen, anderzijds gedichte gaten, rafels en scheuren. Het familiewapen is nog niet geïdentificeerd.³⁵ Niet toevallig zal dit heraldische motief zijn omgeven door lelietakken, zowel in de knop als in bloei: de lelie was algemeen bekend als symbool voor onschuld en reinheid. De berooide edelman reikt met zijn bedelnap naar de heilige Antonius die zijn ouderlijke erfenis aan hem en de andere armen uitdeelt.

Zeker niet uitgesloten is dat deze aan lager wal geraakte figuur een *portrait historié* is. De heraldiek maakt hem immers in principe identificeerbaar, terwijl ook zijn gezicht individualistische trekken vertoont. Bovendien bevindt de voor Antonius neerknielende bedelaar zich exact op dezelfde plaats als de geknielde karmeliet op de buitenzijde van het altaarluik. Het zou dan om één en dezelfde persoon kunnen gaan, die zich op de buitenzijde als geestelijke liet afbeelden en aan de binnenkant

als bedelaar die afstand had genomen van zijn aardse bezit.

Antonius is gehuld in een kostbare met bont afgezette tabbaard, waaronder hij dure kleding draagt. Opmerkelijk is de geborduurde en van metalen beslagstukjes voorziene rand van zijn wambuis. Deze rijk versierde band markeert de overgang van een sterk geplooid wit hemd naar zijn donkere wambuis. Dit gedecoreerde stukje textiel is heel interessant: in het midden is een hart weergegeven, omvat door wat bladranken, ter weerszijden daarvan bevindt zich een sleutelplaatje in reliëf, en daarnaast zetten de ranken zich voort. De sleutelplaatjes lijken van metaal te zijn en werden dus op een of andere wijze op het textiel bevestigd, hetzij vastgenaaid, hetzij met behulp van nageltjes, splitpennetjes of aangegoten oogjes. Deze geschilderde sleutelplaatjes vormen de enige tot nu toe ontdekte parallel voor de loodtinnen en koperen insignes in de vorm van sleutelplaatjes en sloten die de laatste jaren herhaaldelijk met de metaaldetector tussen ander laatmiddeleeuws kleinmetaal tevoorschijn zijn gekomen.³⁶ De betekenis van kleine imitatie-slotjes, in kostbaar edelmetaal of goedkoop loodtin, zal niet veel anders zijn. Door de combinatie van de twee sleutelplaatjes met het centraal geplaatste hart is duidelijk dat we hier met een liefdessymbool te maken hebben. Zoals telkens weer bij de historische beeldtaal is de meer precieze interpretatie die aan zulke betekenisdragers moet worden gegeven, sterk afhankelijk van de context waarin deze werden toegepast. Voorbeelden van het hart en van slot en sleutel als beeld voor de liefde, zowel in meer verheven zin als eerder vulgair, zijn er te over.³⁷ Vaker aangehaald in dit verband en zeer illustratief is de passage in de dertiende-eeuwse *Roman van de Roos*, waar de liefdesgod, Amor, het hart van de jonge minnaar sluit: '... een sleuteltje, gesmeed uit puur / en louter goud, in 't vuur gehard / "Hiermee," sprak hij, "sluit ik je hart" ...'³⁸

Voor de slotplaatjes en het hartje op de kleding van Antonius lijkt het verantwoord om een in onze ogen ingrijpende, maar voor de latere Middeleeuwen probleemloze, dubbele betekenis of betekenisverandering te suggereren: een zinspeling op profane en aardse liefde, passend in het rijke milieu en de sfeer waaruit de jongeman voortkwam, en tegelijk verwijzend naar religieuze of hemelse liefde en naar naastenliefde binnen de context van het liefdadigheidstaferaal waar Antonius immers, na tot inkeer te zijn gekomen, als heilige optreedt. Het woord Gods en de armen hebben de sleutel tot zijn hart gevonden. Bij losse hartvormige insignes zal echter vooral aan aardse liefde zijn gedacht.

De oudste man van het groepje armen, die links op de voorgrond staat, beweegt zich steunend op twee knoestige krukken voort. Hij wordt door de insignes op zijn wijde mantel en pelerine gekarakteriseerd als een pelgrim. Zijn hoofd is bedekt met een vrij strakke hoofdkap, waaroverheen hij kennelijk nog de strooien hoed droeg die hij hier in beide handen voor zich houdt. Hoewel afwijkend van de meest stereotype vilten pelgrimshoed met brede, omgeslagen rand met daarop vaak bedevaartinsignes, is de strohoed zeker niet ongebruikelijk voor pelgrims. Bij de vijf pelgrimstekens zijn twee draakachtige figuurtjes geborduurd, die vermoedelijk verwijzen naar een broederschap of gilde. De pelgrimstekens daarentegen zijn alle goed te herkennen. Midden voor op de korte schoudermantel is een schelp bevestigd, als algemeen kenteken voor de bedevaarder of als specifiek kenteken voor hen die Santiago de Compostela hadden bereikt. Het lijkt hier niet te gaan om de echte Jacobsschelp, de Pecten Maximus L., maar om een nagegoten metalen exemplaar; dit maakt het des

Afb. 38. Antonius luistert met zijn ouders naar een preek en een fragment van Antonius die aalmoezen geeft aan de armen, Brussel, ca. 1530. Tapijt, wol en zijde, 165 x 140 cm. Hoogstraten, Sint-Catharinakerk.





te waarschijnlijker dat de schelp hier is bedoeld ter karakterisering van de drager als pelgrim en niet als letterlijk Santiago-ganger. Daarnaast zien we de weergave van de 'Dreihostien' ofwel de drie miraculeuze hosties van het Noord-Duitse Wilsnack, die met rode verf zijn ingekleurd. Dit komt ook voor op andere afbeeldingen en soms is zelfs nog wat rode kleurstof aanwezig op teruggevonden exemplaren.³⁹ Als derde insigne is op de pelerine een insigne in de vorm van een miniatuur-jachthoorn gespeld, verwijzend naar Sint Hubertus in de Ardennen.⁴⁰ Dan, op de mantel zelf, zijn gekruiste pelgrimsstafjes aangebracht, die vermoedelijk zijn gedraaid van been of ivoor; deze zouden ook geborduurd kunnen zijn of van textiel en dan als appliques vastgenaaid. Deze stafjes fungeerden in de eerste plaats als insigne voor Santiago, maar ook voor deze geldt precies als voor de Jacobsschelp, dat ze tevens meer algemeen werden toegepast als herkenningsteken van alle bedevaartgangers.⁴¹ Tenslotte is dichtbij de rand van de pelgrimsmantel een afbeelding, waarschijnlijk geschilderd op leer of perkament, van het Ware Gelaat van Christus genaaid, een zogenoemd 'Vronike'. Deze miniatuur Veronica-doeken verwijzen naar Rome en meer in het bijzonder naar het sudarium, de zweetdoek van Veronica met de afdruk van Christus' Ware Gelaat die in de Sint-Pieter werd bewaard; tegelijkertijd duiden allerlei vondsten er overigens op dat ook ver buiten Rome Vera Icon-beeltenissen werden vervaardigd en gedistribueerd.⁴²

Heel precies valt het geschilderde paneel op grond van deze kleine verzameling insignes niet te lokaliseren, maar wel geeft het een duidelijke indicatie voor de plaats

van ontstaan, die ook op stilistische gronden al werd bepaald. Immers naast het drietal opgespelde devotionalia van algemenere strekking, zijn er twee meer beperkt: het Wilsnack-insigne wordt in heel noordwest-Europa teruggevonden, evenwel niet of nauwelijks zuidelijker dan in de Zuidelijke Nederlanden; het Hubertushoortje werd beduidend minder verbreid en is nagenoeg uitsluitend in de Nederlanden aangetroffen.

De overige objecten, zoals de lollepot en de houtspaanders, de leren tas, de tenen mand, de roede, bedelnap en geldbeurs, zijn evenals de wandelstokken nauwgezet naar de aan de schilder bekende werkelijkheid afgebeeld. Ook de kist met kostbaarheden helemaal op de voorgrond is een waarheidsgetrouwe weergave van een in de vroege zestiende eeuw veel voorkomend type reiskoffer. De bloemen en planten waartussen deze staat, zijn merendeels te determineren. Onder andere zijn wildemanskruis, zilverschoon, een kersachtige (Pinksterbloem?) en akelei tussen gras te herkennen.

Al deze waarachtige details verhoogden indertijd de waarde van de geschilderde voorstelling: de erin besloten symbolische betekenis werd erdoor verhoogd en de uit te dragen boodschap versterkt. In de loop van de tijd veranderde dit, onder meer omdat de afgebeelde zaken niet meer werden herkend of anders werden gelezen. Dit impliceert evenwel niet dat daarmee de voorstelling als geheel of de vele daarin opgenomen details betekenisloos werden. Dit blijkt wel overduidelijk uit een opmerkelijke verandering aan het paneel die in twee stappen plaatsvond in de jaren dertig en veertig. Het lichaam van de bedelende edelman was, zo blijkt uit de oude foto's (afb. 39), in de vroege dertiger jaren nog overdekt met onsmakelijk oplichtende puisten en bulten. Op de foto die Gustav Glück in 1937 ontving, zien we dat deze toen al weggeretoucheerd waren, waardoor de figuur op de voorgrond veel minder afschuwelijk werd en het paneel als geheel dus commerciëler. Hier bleef het echter niet bij. Ook de drie pleisters waarmee deze arme pestlijder zijn hoofdwonden verzorgde – een tweetal op zijn voorhoofd en één op de rechterwang – waren kennelijk te onsmakelijk voor het heiligentaferaal dat in particulier bezit moest functioneren. De wondpleisters werden verwijderd vóór het schilderij werd overgedragen aan het New Orleans Museum of Art. De liefdadigheid van de vermeende Saint Louis, Koning Lodewijk IX, moest zich wel richten op een representatieve, zij het armoedige onderdaan...

Afb. 39. De lepreuze bedelaar met de pleisters op zijn gelaat en de wondkorsten en pestbuilen op zijn ledematen. Detail van afb. 37, foto van de toestand ca. 1930 (zie n. 9).